

O VESTUÁRIO CINEMATOGRAFICO E A ETNOFICÇÃO PORTUGUESA

Caterina Cucinotta

Introdução

Escrevi a minha tese de doutoramento¹ focando-me na interseção entre cinema e moda, através de um estudo de traços comparativos. Usei dois termos chave: *Fashion Theory* e Etnoficção. A *Fashion Theory* serviu de base teórica e ponto de partida para empreender uma metodologia de análise que cruzasse o vestuário com os estudos filmicos e a etnoficção tornou-se o objeto de estudo, destacando alguns filmes portugueses divididos em trilógicas.

O termo *Fashion Theory* refere-se a um âmbito interdisciplinar que contempla a moda como um sistema de significados em que se produzem representações culturais e estéticas do corpo revestido. Ao longo do processo de escrita, passei a entender a moda como uma construtora de significados e figuras do imaginário, ou mitos, que se reproduzem na esfera social, tornando-os naturais e eternos. Os meios de comunicação, a começar pelo cinema, são um grande depósito e motor do imaginário social, agindo em estreita sinergia com a moda.

“Enquanto humanos buscamos a nossa própria identidade no corpo e a roupa é a sua continuação imediata” (Svendsen, 2006: 84). As peças de roupa são os elementos que ficam mais próximos do corpo, por isso, muitas

1. Tese publicada em maio de 2018 com o título “Viagem ao cinema através do seu vestuário. Percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção” pela Editora Labcom. Versão online em: <http://labcom-ifp.ubi.pt/livro/307>.

vezes, é somente através da roupa que se adquire a percepção do próprio corpo. Neste sentido, a língua latina é esclarecedora: roupa é *habitus*, do verbo habitar (morar) - a roupa enquanto habitação do corpo. Na língua portuguesa, o termo *hábito* define um uso, uma tradição, assim como a palavra *costume*, que em italiano significa *figurino*.

Por outro lado, a etnoficção portuguesa, cruzamento entre o documentário e a ficção, estabelece uma importante interseção também ao nível do vestuário. Estando o vestuário situado exatamente entre o real e o fictício, este torna-se um símbolo de verdade na história contada, no sentido de uma reconstrução do conceito de comunidade.

De entre as várias definições de etnoficção, resolvi começar pela da Antropologia Visual², chegando à distinção entre documentário e ficção enquanto dispositivo utilizado pelos realizadores, quer como espelho da realidade, quer como reconstrução de conceitos-chave das comunidades filmadas. Para poder definir-se como obra de etnoficção, um filme deve estabelecer-se sobre dois eixos principais: por um lado, os comportamentos individuais que põem em destaque a personalidade subjetiva, e, por outro, o ímpeto, por parte da comunidade, para que tal não destabilize os seus equilíbrios interiores.

Apesar da importância do objeto filmado, o elemento que mais contribui para transformar um filme etnográfico numa etnoficção é a metodologia com que se aborda a própria filmagem; isto é, além dos conteúdos, também as formas são fundamentais. De facto, é difícil considerar que um filme consiga equilibrar-se numa sintonia completa entre as formas do documentário e da ficção sem nunca se desequilibrar, ora para um lado, usando o próprio documentário como metodologia, ora para o outro, forçando a mão com a ficção, usada paradoxalmente como espelho da realidade.

2. Desde 1992, existem em Portugal vários centros de investigação de antropologia dedicados à antropologia visual. O mais recente, o NAVA (Núcleo de Antropologia Visual e da Arte) está sediado no CRIA: <http://cria.org.pt/wp/nava/>.

Numa perspetiva de análise das formas, enquanto o documentário seria utilizado para contextualizar as personagens no espaço e no tempo, a ficção é usada para transmitir uma ideia ainda mais concreta da realidade, uma destilação da mesma, procurando, através de histórias reconstruídas, aproveitar ao máximo os elementos mais salientes dessa realidade. Se, através do documentário, se pretende explorar a comunidade, é com a ficção que, de certa forma, se tenta uma reordenação dos factos, uma reconstrução dos gestos pessoais do homem e da sua vontade individual.

Na etnoficção, portanto, as missões etnográfica e cinematográfica muitas vezes misturam-se entre documentário e ficção, entre a realidade como testemunha histórica e o drama hiper-realista como universo plausível e construído, evoluindo em paralelo com a realidade. O hiper-realismo transborda, naturalmente, na presença do realizador, manifestando-se nas motivações dos movimentos de câmara, enquanto os protagonistas tentam representar o que de mais saliente existe na própria comunidade. Assiste-se a uma espécie de *encenação do real*, em que a colocação da câmara condiciona desde logo a realidade, no seu sentido lato. O facto de se colocar a câmara num determinado ponto marca o olhar do realizador, que, em princípio, opta por esse enquadramento, escolhendo, assim, o que deseja mostrar.

Ou seja, o debate em torno da etnoficção tem gerado muito interesse no âmbito cinematográfico, pois, o que designei por *etnoficção* na minha tese, outros denominaram *filme-ensaio* (Rascaroli, 2009) ou *cinema indisciplinar* (Overhoff Ferreira, 2013). No entanto, definir o que não quer ser definido não é o que aqui está em causa.

A proposta da minha investigação de doutoramento recai sobre o modo como as imagens em movimento criam ligações com outras linguagens, outros mundos, ou ainda, outras artes. E como, através destas ligações, os realizadores se tornam também artistas a outro nível: no modo como a ligação entre as artes e o cinema pode gerar conceitos paralelos ao enredo do filme.

1. Metodologia de análise

No sentido de desenvolver este objetivo, decidi usar uma metodologia que se revelou útil na análise das peças de vestuário presentes nas sequências dos filmes escolhidos. No entanto, penso que será uma metodologia igualmente útil na abordagem de outras linguagens, diferentes da moda e do vestuário, presentes nos filmes. Assim, a análise fílmica focou-se em três trilógias: “Trilogia do Mar” de Leitão de Barros, “Trilogia de Trás-os-Montes” de António Reis e Margarida Cordeiro, e “Trilogia das Fontainhas” de Pedro Costa. Em cada filme, foram analisadas sequências importantes do ponto de vista do vestuário.

Para melhor compreender a importância do vestuário num filme, escolhi uma análise segundo três níveis: cinematográfico, extra-cinematográfico e fílmico (Giannone & Calefato, 2007).

Enquanto os dois primeiros níveis dizem respeito a informações das diferentes características sociais, psicológicas e culturais do indivíduo ou ator que veste determinada peça de roupa, o nível fílmico parece ser o que melhor se adapta aos meus objetivos. Assim, a análise efetuada das peças de vestuário acabou por ter uma vertente mais fílmica, uma vez que estas foram consideradas também do ponto de vista da câmara e não apenas do indivíduo que as veste. O vestuário é um elemento fundamental para o realizador se aproximar, ora da verdade, ora da ficção.

Em linhas gerais, o nível cinematográfico representa a relação entre o uso real das peças de vestuário e o uso do vestuário pensado para a ficção bi-dimensional do ecrã: há peças que funcionam na vida real, mas que não se ajustam bem às regras e estética do ecrã, onde tudo fica diferente, desde as cores até à textura. O nível extra-cinematográfico representa, talvez, o oposto, uma vez que o vestuário cinematográfico transmite igualmente ao espectador uma reelaboração da realidade através de estereótipos e identidades visuais que ele próprio cria. De certa forma, as imagens cinematográficas trazem para o mundo real modelos reproduzíveis graças à roupa.

Por fim, o nível fílmico é o mais complexo dos três e aquele em que o vestuário ganha importância, porque faz parte da estreita ligação entre ator e personagem: o que o ator quer transmitir ao espectador começa no seu revestimento exterior. O vestuário pode, neste sentido, representar uma voz fundamental relativamente ao contrato de verificação de Greimas (1985) que cada filme estipula com o seu espectador, o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram com base numa coerência estabelecida por contrato.

O discurso é o lugar frágil onde estão inscritas e são lidas a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; [...] equilíbrio mais ou menos estável que vem de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. Este tácito compromisso é chamado de contrato fiduciário. (Greimas, 1985: 45)

O nível fílmico é também importante, pois, na maioria dos casos, é o criador de linhas narrativas paralelas e invisíveis ao enredo principal.

Considerando que um dos fundamentos essenciais na construção de figuras cinematográficas é o bom funcionamento do vestuário, pode entender-se em que medida este elemento tem sido subvalorizado. Trata-se de um elemento-chave na leitura da fruição cinematográfica, uma vez que, a nível inconsciente, o que é simplesmente denominado *roupa* opera uma síntese entre as características interiores da personagem e as características físicas, dificilmente transformáveis, do ator que a interpreta. O lado performativo do vestuário cinematográfico é, assim, explicado: se o espectador consegue acreditar que um ator conhecido através de outros *media*, com uma existência para além do filme imediato, possa também ser aquela personagem e parte integrante do mundo paralelo do filme ao qual pertence, isto acontece também graças ao seu vestuário, na medida em que contribui para a passagem da vida real à ficção, tornando a ficção credível.

É através do contrato de veridificação que são expressas as regras que servem de estrutura ao mundo possível criado no ecrã cinematográfico. Se, por um lado, o espectador suspende a sua incredulidade em relação às sequências filmadas, é também porque o realizador, por outro, se preocupa em deixar bem claro o tipo de ambiente no qual se desenrola a narração, tentando conjugar ator, lugar e acontecimento. Trata-se de uma espécie de passagem de testemunho entre realizador e espectador, culminando na escolha de um vestuário apropriado e condicionando a escolha do género cinematográfico.

Na etnoficção, no documentário em geral, e no documentário etnográfico em particular, o contrato de veridificação surge com uma espontaneidade bastante maior, pois trata-se, não de um vestuário do dia a dia, mas, de trajes populares saturados de significados próprios. Juntando ao traje popular elementos relacionados com o lugar, torna-se evidente, por parte do realizador, uma vontade de que o espectador acredite que o que está a ver é, de facto, real, verdadeiro e existente.

O maior obstáculo a este tipo de investigação continua a ser a pouca importância dada pelos estudos fílmicos ao vestuário como elemento dramático na comunicação de um filme. O vestuário cinematográfico nunca obteve uma posição predominante nos estudos académicos porque sempre se pensou, erroneamente, que se tratasse de um elemento puramente decorativo. Os cruzamentos entre estudos culturais e estudos semióticos afirmam exatamente o contrário: o vestuário de um filme, independentemente do género, transmite sempre uma sensação relativamente ao filme e ao realizador que o pensou. Ainda que, por um lado, o vestuário de um filme de ficção seja o resultado de cuidadosas reconstruções baseadas em estereótipos culturais, o vestuário de uma etnoficção expõe aspetos peculiares e incomuns.

2. Exemplos práticos na “Trilogia do Mar”

Ao analisar a “Trilogia do Mar” de Leitão de Barros, surpreendeu-me a quantidade de citações, ao nível do vestuário, transversais aos três filmes: desde a importância do traje feminino, com a função de tapar as formas do corpo e o rosto, até às ligações inesperadas entre a câmara, o corpo e a

narrativa do filme. Nas etnificações de José Leitão de Barros, a câmara, ao mudar de posição, muda também de atitude; ou seja, quer a comunidade, quer a personagem individual, são tratadas com metodologias diferentes. Como paradigma, destaco a importância dada pelo realizador à nudez da personagem de Maria do Mar, no momento em que é salva por um rapaz de uma família inimiga: numa análise do vestuário desta cena, apontaria a importância de atuar este gesto de união, amplificando e dramatizando o momento através da escolha de mostrar dois corpos nus em lugar de trajes, provavelmente símbolos arcaicos de uma cultura popular, mas, também, símbolos, neste caso específico, de divisões familiares.

Em *Ala Arriba!*, de 1943, logo no começo do filme, o espectador fica a saber quão importantes são as camisolas, enquanto marcas sociais, na comunidade de sardineiros e lanchões da Póvoa de Varzim.

O filme foi rodado nos anos 40 do século passado, quando a principal diferença entre ricos e pobres, a nível de vestuário, era basicamente o interesse, ou a falta dele, pelo mudar da moda: nas cidades. As pessoas com dinheiro vestiam-se segundo os ditames da moda, enquanto as pessoas do povo vestiam-se com a mera intenção de se cobrir. Numa comunidade aberta, no que diz respeito ao revestimento do corpo, não havia outra distinção possível. Porém, o fenómeno que acontece dentro da comunidade fechada da Póvoa de Varzim possui qualquer coisa que pode associar-se à moda. Apesar de se falar de traje popular, as marcas da classe social através das camisolas fazem lembrar quão importante é ainda, hoje em dia, vestir uma peça de vestuário com marcas estampadas/impresas, reveladoras do mundo a que se pertence.

Lurie afirma que, ao longo da história, “o vestuário mostrou a posição social de quem o vestia. Assim como as linguagens mais antigas estão repletas de títulos elaborados e de formas de invocação, durante milhares de anos certas modas indicaram patentes elevadas ou reais” (2007: 125). Quando Bogatyrev descreve a função de classe no traje do dia a dia, explica:

A tendência em distinguir as várias classes através do vestuário também se conserva quando as peças ficam niveladas, ou seja, na passagem de vestuário rural, local, a vestuário de cidade, internacional. A tendência das várias classes de fazer sobressair as próprias recíprocas diferenças fica como a única forma que, ao longo dos vários períodos, se enche de conteúdos diferentes. (1986: 98)

De facto, considerando o fenómeno em si, consegue distinguir-se no traje popular uma certa tendência, ou moda, para criar uma divisão visual entre ricos e pobres. Em geral, o reconhecimento de um indivíduo como membro de um grupo através da roupa é prática habitual, mas, o que se revela interessante, no filme, é a forma provisória como isto se manifesta visualmente através da roupa. Nada é definitivo, como também não o é vestir uma camisola com marcas diferentes graças a um casamento: um ato de amor que pode mudar o percurso social de uma pessoa.

3. Exemplos práticos na “Trilogia de Trás-os-Montes”

Continuando o percurso de análise do vestuário de cinema, foi claro o distanciamento de António Reis e Margarida Cordeiro relativamente às manifestações populares como propaganda, marca evidente do pensamento de Leitão de Barros. Na fusão entre ficção e documentário, imaginação, recordações e lugares, há uma ligação direta que também pode ser mostrada através do vestuário.

Particularmente sentimental é a sequência em que “uma rapariga encontra pela primeira vez o seu próprio pai”. Antes de ir dormir, uma mãe conta quando, em miúda, encontrou pela primeira vez o pai, que vivia e trabalhava longe de casa, e depois, ao adormecer, o seu filho continua a refletir sobre esta história até moldar o encontro na sua própria mente. É uma sequência sem som onde se vê pai e filha a passear pelos campos como se fossem dois adultos que, depois de tanto tempo separados, têm muita conversa em atraso. Mas, esta sensação é logo abalada por uma mancha de cor que parece partir o ecrã ao meio. Um primeiro plano da menina com um laço

vermelho no cabelo lembra que quem ali está é uma criança, com necessidades e fantasias diferentes das de um adulto, e que, por ser quem é, tem uma perspectiva diferente das coisas. Ela vê um homem, o seu pai, como se fosse um ser vindo literalmente do céu e de quem, aparentemente, não se quer separar, com quem, aliás, cruza, além do olhar, a sombra, que persegue até ele desaparecer da sua vista. Esta sequência particularmente poética foi excepcionalmente bem descrita por estas simples palavras: “A filha contra a terra e o pai contra o céu” (Da Silva *apud* Moutinho & Lobo, 1997: 164).

O facto de ter introduzido o sonho nesta relação pai-filha, tão complexa, mas também tão frequente, naqueles lugares, remete para o conceito de realidade ficcionada, ou, nas palavras da própria realizadora, uma “realidade complexificada” que ela desejava mostrar no filme.

O grande erro do cinema é simplificar a realidade. Há uma limpeza no campo visual que tem que se decidir. Uma reorganização do real, rigorosa. A realidade filmada por nós não é simplificada, é complexificada – tanto que o filme não tem realidade nenhuma, tem muitas. A nossa imagem não é seca. [...] portanto, nós tentamos pegar na realidade e criar outra realidade – completa. É pegar no real e acrescentarmos o que sentimos, o que nada tem a ver com o neorrealismo. É esse dar qualquer coisa que é o cinema. (Cordeiro *apud* Moutinho & Lobo, 1997: 15)

A esta afirmação, a entrevistadora Anabela Moutinho responde que “o cinema deve então arrancar o real, complexificar o real, dar-lhe níveis diferentes de sentido” (Moutinho & Lobo, 1997: 20), uma explicação pertinente que resume um pouco as sensações transmitidas pelo filme.

Portanto, ao descrever níveis distintos por onde prosseguir, a fim de abranger a *complexificação do real*, Moutinho depara-se logo com elementos que podem ajudar à introdução do revestimento do corpo como um dos principais pontos de passagem. De facto, nesta passagem do real à complexificação do real, tudo o que pode ser percecionado como ficção é apenas uma realidade subjetiva dos acontecimentos. Ao investigar o lugar

da roupa nesta passagem, de cinematográfica a fílmica, encontram-se também dois níveis de significação.

A nível cinematográfico, as manchas coloridas que os realizadores decidiram adotar para o reconhecimento das crianças na comunidade tornaram-se possíveis porque aquela era a única faixa etária com regras mais abertas. No entanto, a nível fílmico, transmitem a enorme diferença entre adultos e crianças, uma diferença marcada pelo movimento.

Margarida Cordeiro, mencionando as *manchas cromáticas* das crianças, explica como a sociedade transmontana tinha regras bem definidas em relação ao vestuário das mulheres:

As pessoas de lá antigamente vestiam-se de escuro: cinza, castanho... sem falhar. As mulheres que casavam vestiam-se automaticamente de castanho escuro. As crianças não, tinham uma liberdade grande quer nos laçarotes, quer nos bibes, quer nos barretes, as mães faziam mesmo cores vistosas para as crianças. Era um fenómeno cultural de lá, porque casar era ficar *rangé*, ficar catalogado. (*Apud* Moutinho & Lobo, 1997: 20).

Esta afirmação contém uma análise extra-cinematográfica do vestuário transmontano, pois, os realizadores, partindo desta realidade, tentaram criar outra, tentaram complexificar. A realizadora continua a sua análise da divisão do vestuário, afirmando: “A nós deu-nos ‘um jeito’, porque uma pontuação de cor é como uma nota numa sinfonia. Portanto, não forçámos os factos – apenas os concentrámos” (*idem, ibidem*).

É muito interessante notar como, também no processo de pré-produção da escolha do vestuário deste filme, a própria realizadora aponta para uma análise crítica e ponderada da realidade; ou seja, partindo das tradições elencadas na primeira parte da declaração de Cordeiro, a própria chegou, naturalmente, a “concentrar” estes aspetos num uso cinematográfico das peças de vestuário. Porém, tendo em conta também o seu nível fílmico, não

pode deixar de se apontar estas manchas brilhantes como portadoras de movimento. Ao identificar o movimento com as crianças, parece evidente a ligação indissolúvel entre este tipo de vestuário e a conceptualização do filme.

Já Calefato mencionara a importância do vestuário na relação entre personagens e na relação entre personagens e ambientes: “[...] o vestuário não caracteriza só o personagem na sua autonomia, mas contribui para tornar visíveis as relações entre personagens, ou entre personagens e ambientes” (Calefato, 2007: 25).

Por isso, apesar de não estar explicitado em qualquer linha narrativa linear, o movimento caracteriza a relação entre as crianças e as colinas transmontanas, assim como a liberdade ligada a regras menos fixas na escolha do vestuário também contribui para a animação. Crianças e colinas são um binómio indissolúvel, sugerindo que, em Trás-os-Montes, a comunidade não é constituída apenas por pessoas, mas também por elementos naturais, como as árvores, os rios, as grutas, o vento e o sol. Segundo Simmel (1998), se existe algum processo de identificação do indivíduo com a comunidade, esta, de preferência, não é uma comunidade constituída apenas por pessoas.

4. Exemplos práticos na “Trilogia das Fontainhas”

Uma sensação semelhante apresentou-se ao analisar a “Trilogia das Fontainhas” de Pedro Costa: a componente visual está ligada ao vestuário como fio condutor para conceitos explicados ao longo do filme, uma espécie de enredo paralelo servindo de suporte ao filme, mas criando no espectador uma consciência sobre os factos narrados.

Considerando os filmes de Pedro Costa, é de salientar o próprio personagem de Vanda, desvendando-se como (o) *corpo revestido*. Não me refiro a Vanda e à teoria do corpo revestido, mas a Vanda enquanto expoente de união, como representante clara, visível, do que é hoje o corpo revestido no cinema e da importância deste para um filme ser bem sucedido.

Ficou naturalmente esclarecido que Pedro Costa conseguiu criar uma linha narrativa paralela entre os corpos revestidos e a demolição das casas no Bairro nas Fontainhas.

A análise do revestimento do corpo torna-se peculiar se for associada à metodologia de aparente abandono da ficção com que se decidiu fechar o ciclo das trilógicas. São indubitavelmente interessantes as várias sequências *escondidas* ou *paralelas* dentro dos três filmes, onde a roupa ou o revestimento do corpo dos protagonistas originam reflexões estimulantes. Neste caso, escolhi analisar as várias sequências em que Clotilde (*Ossos*) é filmada a mudar de roupa para começar a trabalhar, sabendo que, de acordo com esta tese, filmar a mudança de roupa como uma mudança de identidade é um tema recorrente nas etnoficções (ver, por exemplo, *Maria do Mar* e *Trás-os-Montes*³). Também decidi abordar o contrário, ou seja, a permanência da roupa que nunca é trocada, como acontece com o personagem de Ventura (*Juventude em Marcha*), relacionando-se com a imanência do próprio fato, próximo do traje.

Ainda na “Trilogia das Fontainhas”, a análise do revestimento do corpo revela-se interessante na sua relação com a moda no contexto daquela comunidade em particular, assim como no processo de filmagem, seguindo um aparente caminho de abandono da ficção como encenação explícita, para ir ao encontro de um tipo de ficcionalização obscura e não diretamente limpa. Os elementos mais interessantes começam pelo corpo social, continuando com a lenta descoberta de sítios e pessoas prestes a desaparecer.

Enquanto o bairro está a ser demolido pela Câmara Municipal de Lisboa, o vestuário sobrevive, ligado aos corpos que o envergam. As personagens continuam a viver da mesma forma, não dando importância ao que acontece nas ruas, o que parece estranho, uma vez que a escavadora vai demolir tudo e as pessoas terão de abandonar o bairro de lata e ir viver para um bairro social. De facto, o som que acompanha as sequências comunica uma atmos-

3. No capítulo cinco do livro *Viagem ao cinema através do seu vestuário*, na página 175, existe também um paralelismo com o filme *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti, relativamente à temática mudança de roupa/mudança de identidade.

fera de mudança, quase uma transformação indesejada e incômoda com a qual ninguém se importa, mas que também ninguém pediu. A rápida demolição do bairro, barulhenta e disforme, acompanha a lenta destruição dos habitantes das Fontainhas, na mente daqueles para quem tudo fica igual. “O trabalho incessante de demolição nunca deixa de ser auscultado, como se fosse o próprio pulsar do corpo daqueles adormecidos” (Spaziani *apud* Matos Cabo, 2009: 191).

Pelo contrário, o vestuário está completamente permeado de uma inamovibilidade que reflete o estado de espírito de cada um dos personagens: quer seja uma camisola, um casaco, ou uma t-shirt, a sua importância tem a ver com a completa imutabilidade de não querer modificar as coisas. De acordo com Bourdieu (1998), a sociedade não existe fora dos corpos, porque as concepções sociais vivem nos corpos, na maneira como o mundo é visto e na forma como se age e reage a ele. O que Bourdieu designa por *habitus* são a coerência e constância usadas na maneira de os corpos agirem, constituindo-se a partir de um conjunto de noções sobre o mundo. Estas noções derivam da experiência do que é possível e do que não é, a partir de uma determinada condição social, e agem a um nível subconsciente através da expressão de atitudes e práticas comportamentais. Cada indivíduo possui um *habitus* específico, gerado por uma experiência-mundo vivida a partir das posições ocupadas na sociedade, na família e nos processos educativo e produtivo.

São estas as ligações que, em *No Quarto da Vanda* (2000), criam uma cumplicidade entre o corpo do ator e o seu revestimento, devido, sobretudo, à ligação entre o bairro e o seu significado, entre o realizador e a sua ideia universal do que é o cinema, enfim, entre o espectador e as imagens que este vê e que vão estimulando a sua disposição ética ao sentir a proximidade daquela realidade. Penso nas novas tendências da *Sartorial Philosophy*, expressas por Giuliana Bruno (2014), no sentido de uma ligação entre vários mundos, que, juntos, formam um novo conceito de ecrã.

Quando se fala da ligação entre corpos e bairro deve encarar-se como evidente a cultura por trás destes elementos e a sua relativa perda, uma espécie de desenraizamento duplo. Desta forma, a ausência transforma-se em perda: “As suas casas eram os seus próprios corpos; agora estão como amputados” (Costa, Neyrat & Rector, 2008: 165). A perda da cultura, portanto, materializa-se num vestuário fortuito que não pretende mostrar mais nada senão a degradação e a inutilidade daqueles corpos. Esta perda também se materializa na ausência de sequências comunitárias, trocadas por planos lentos, onde se consoma o ritual de injeção da droga por homens encarnando fantasmas sem passado nem futuro.

A ausência de um tipo de vestuário que reúna os habitantes das Fontainhas numa comunidade com traços específicos é importante para a compreensão da perda de cultura, assim como para a criação de uma relação entre o ambiente e o corpo vestido que, talvez, ao nível extra-cinematográfico, não alcance a denominação de *revestido* (Calefato, 1986), devido, precisamente, à ausência de tais traços distintivos.

5. Conclusões

Para concluir, gostaria de deixar em aberto algumas questões que foram surgindo ao longo do doutoramento, questões paralelas e ainda inexploradas, relacionadas com o percurso de estudos que me levou à análise destas trilógicas. Creio que seria fundamental reunir filmes e realizadores que construíram as suas obras cinematográficas a partir destas premissas de união visual entre ator, corpo revestido, espaço e enquadramento.

A ideia de conectar o cinema com outros aspetos interessa-me, particularmente no que diz respeito à relação entre o filme e a arte, entre as práticas visuais e a imaginação estética, traduzindo-se na urgência de instaurar uma relação entre os estudos fílmicos e outros produtos da modernidade, como, por exemplo, a moda.

Uma vez que o ponto de partida da minha tese de doutoramento foi a etnoficção no cinema português, não pude deixar de reparar que, nas referências bibliográficas existentes, esta ligação já se encontrava expressa em vários ensaios sobre o vestuário na obra de cineastas internacionais. Posso citar ensaios e textos sobre Peter Greenaway (Bruzzi, 1997), Wong Kar-Wai (Bruno, 2002/2014), Pier Paolo Pasolini (Colaiacomo, 2007), Luchino Visconti (Giannone & Calefato, 2007) e Luis Buñuel (Cousins, 2009), entre outros.

Neste sentido, julgo que esta perspetiva não será vã, pois, juntando duas esferas de pensamento e tentando incorporá-las uma na outra, a etnoficção, através da teoria do *corpo revestido*, também se propõe visitar uma cinematografia incerta e desequilibrada quanto ao binómio ficção/documentário. Porém, esse posicionamento na fronteira, em si ténue, entre géneros, acaba por revelar-se interessante e prolífero, quer no cinema português, quer nas teorizações possíveis acerca do corpo revestido. Procura-se, assim, o equilíbrio e a estabilidade exatamente no coração deste debate entre documentário e ficção, moda e traje.

Em termos de uso do vestuário, a conexão entre o cinema português e o cinema mundial, feita de citações, referências e intentos comuns, necessita de uma continuação no seu aprofundamento através de um estudo crítico e comparado, partindo do contexto nacional português até chegar a uma visão mais ampla da sua potencialidade enquanto construção *tout court* da obra cinematográfica.

Referências bibliográficas

- Bogatyrev P. G. (Outubro 1986). Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava. In *La ricerca folklorica, contributi allo studio della cultura delle classi popolari*. n.14.
- Bourdieu P. (1998). *Meditações pascalianas*. Oeiras: Celta.
- Bruno G. (2002). *Atlas of emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.

- _____ (2014). *Surface, Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing cinema, clothing and identity in the movies*. New York: Routledge.
- Calefato, P. (2007). *Mass-moda, linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Roma: Universale Melteni.
- _____ (1986). *Il corpo rivestito*. Bari: Edizioni dal Sud.
- Colaiacono, P. (2007). *L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile*. Venezia: Marsilio.
- Costa, P.; Neyrat C. & Rector A. (2008). *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. No quarto da Vanda. Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes e Orfeu Negro.
- Cousins, J. (Outubro 2008), *Unstitching the 1950's film à costumes: hidden designers, hidden meanings*. PHD thesis. University of Exeter. U.K.
- Cucinotta, C. (2018). *Viagem ao cinema através do seu vestuário. Percursos de análise em filmes portugueses de etnificação*. Covilhã: Ed. LabCom.
- Giannone, A. & Calefato, P. (2007). *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda, volume V, Performance*. Roma : Meltemi editore.
- Greimas, A. J. (1985). *Del senso 2*. Milano: Bompiani.
- Lurie, A. (2007). *Il linguaggio dei vestiti*. Roma: Armando Editore.
- Matos Cabo, R. (Ed.). (2009). *Cem mil cigarros. Os filmes do Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Moutinho, A. & Lobo, M da G. (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro, a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro.
- Overhoff Ferreira, C. (2013). *O cinema português - aproximações à sua história e indisciplina*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. London and New York: Wallflower.
- Simmel, G (1998). *La Moda*. Milano: Mondadori.
- Svensen, L. F. H. (2006). *Filosofia della moda*. Parma: Ugo Guanda Editore.